



## VII /

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO

### (Des)velar el tiempo:

Secretos a través de la mirada  
del espectador de cine

---



Rodaje de *Tren de sombras*

*La casa sabía: sobre la filmación inocente quedaba el espejo enmarcado que reflejaba en el fondo la historia real, la otra ficción. Ese espejo enmarcado se duplica: es necesario comprender que los objetos tienen vida y, a través de las luces y las sombras, se expresan. El espejo devuelve la imagen de una supuesta realidad que no es sino otra ficción.*

Francisco Javier Gómez Tarín  
*Tren de sombras de Jose Luis Guerin: El cine en estado puro.*



## 1. El (tren) tiempo fílmico (en sombras)

Hay una danza sobre el tiempo que se escribe en ciertas páginas de Deleuze, al trasluz de su particular interpretación de Bergson (Deleuze, 1989; Pardo, 2011: 37-42), y que señala que nuestra experiencia de lo temporal no puede ser medida en pequeños fragmentos, en pequeños *ahoras*. Bergson, por cierto, se equivocó radicalmente (1985: 267) al pensar el cine y dar por sentado que el tiempo fílmico era, de alguna manera, la unidad de los 24 fotogramas que se despliegan en un segundo. La comparación entre el segundero y la manera en la que el proyector desliza cada imagen contra la pantalla en blanco es, simple y llanamente, errónea.

Pero vayamos todavía más despacio. Tomemos, por ejemplo, las dos siguientes imágenes:



De la primera se puede decir que es, en esencia, materia. Es huella fílmica, rascadura, borrado, pero al mismo tiempo, *huella de tiempo*. El tiempo en el que la película reposa, olvidada, en la estantería de una filmoteca o un salón familiar, los procesos químicos que la erosionan, los líquidos que desprende y que deforman sus bordes, su textura o su color. Fíjense en la paradoja: el cine digital se resiste a ser erosionado por el tiempo, su promesa es la del *visionado perfecto*, el de la *imagen cristalina*, el de la duración eterna. Y sin embargo, en una pirueta nostálgica fácilmente entendible —allí donde no hay experiencia del tiempo únicamente queda el pánico—, los programas de edición incorporan filtros que provocan artificiales rascaduras, quemaduras, veladuras sobre las imágenes digitales.



Del segundo *frame* reproducido, en adición, se puede afirmar que atesora la presencia de unos cuerpos que, de alguna manera –asumimos– ya han sido cambiados, modificados por la experiencia misma del tiempo. Muertos, envejecidos, borrados, permanecen de espaldas al espectador, imponiéndose como en una última bocanada a esa mancha rugosa de materia pura que los acecha, los rodea. El proceso es casi cinematográfico: de la oscuridad (de la sala, pero también del encuadre) algo retorna y, apenas un segundo, se muestra ante nosotros.

Sin duda, durante un segundo, esos cuerpos estarán ahí, frente a nosotros, exactamente 24 veces. Y sin embargo, esas 24 veces no corresponden a 24 *ahoras*, sino que están de alguna manera atravesadas por eso que todavía no ha sido lo suficientemente explorado por la teoría fílmica y que llamaremos, durante las siguientes páginas, *el tiempo del espectador*.

Y es que si ustedes se han tomado la molestia de leer cualquier manual de narrativa audiovisual, sabrán que se teoriza mucho sobre el tiempo del relato, el tiempo del discurso o la disposición cronológica. Hay, sin embargo, una disposición estrictamente ontológica, necesariamente *heideggeriana*: el tiempo que ponemos en manos de una película es *nuestro tiempo*, esto es, tiempo que nos acorta hacia la muerte. Tiempo en el que, dicho con toda crudeza, la distancia que nos separa del final de nuestra vida se acorta leve, irremediabilmente. Algunas películas hacen auténticos malabares ideológicos y estéticos para impedir a toda costa que seamos conscientes de hasta qué punto se están nutriendo de nuestra mortalidad: incorporan chistes descabellados, personajes imbéciles, se visten con esa pátina bobalicona de levedad. Volvemos a la paradoja de la imagen digital: allí donde no hay escritura física (material, matérica) de las erosiones del tiempo, se propone una cierta idea insostenible de la inmortalidad, esto es, en fin, de la negación de la verdad de la muerte. La paradoja, por supuesto, es que hay pocas verdades tan preclaras para el ser humano como su muerte misma.

Otras películas, sin embargo, colocan el tiempo en el centro mismo de sus temblores y lo amamantan desgarradamente, segundo tras segundo. De ahí que, por ejemplo, una mirada...



...una mirada, ya digo, se dirija directamente para intentar encajar, al menos, *dos tiempos*. El primero es el tiempo del cuerpo que mira, tiempo de aquel que se posicionó delante de la cámara y del que, quizá, ya no queda nada. El segundo es el tiempo del espectador, tiempo que se abre en la contemplación de esa mujer que nos mira.

La mirada de la tardoadolescente del columpio de *Tren de sombras* es la mirada de todos los tiempos perdidos, la mirada del *saber* y del *deseo* que no retornan. Y fíjense en la crudeza con la que podemos pensar esta paradoja: es bien sabido que, en la imagen cinematográfica, algo del deseo parece quedar siempre sustraído al flujo mismo del tiempo. Pongamos por caso: la sensualidad cotidiana que desprende la belleza serena y dulce, lúcida y sabia, el cuerpo de Mireia Iniesta en *La academia de las musas* (José Luis Guerin, 2015)...





...permanecerá siempre depositada dulcemente sobre cada uno de los planos –digitales, pero voluntariamente imperfectos– en los que ha quedado retratada. Sin embargo, *mi cuerpo* ha envejecido en cada visionado: desde la primera vez que la vi en la pantalla de una filmoteca local hasta hace apenas unos segundos en los que he abierto una copia de la película en mi reproductor doméstico. Ese mismo plano no puede reflejarme, sino que, antes bien, refleja mi *paso por el tiempo* –y, todo sea dicho, refleja también el paso por el tiempo de todas las mujeres, las *musas* quizá, con las que he hablado en este último año, sus certezas, sus seguridades a la hora de encenderse un cigarrillo o de llevarme la contraria, su entrecerrar los ojos al fantasear con otro tipo y el lapso de tiempo en el que se han alejado, taconeando, acera abajo.

Por lo que, sintetizando, el tiempo del espectador es un tiempo de la pérdida que, extrañamente, puede quedar reconfortado o anudado en el propio pasar de la película *por el tiempo*. La manera en la que la tardoadolescente de *Tren de sombras* se desliza en su vaivén por el trapecio tiene una diferencia sustancial con su equivalente de *Una partida de campo* (*Partie de campagne*, Jean Renoir, 1936). La segunda tiene todavía la inocencia del cuerpo que intuye, de alguna manera, que podrá sobrevivir a los envites del placer y del calendario. La primera, con esa tristeza inmemorial de saberse manchada por las veladuras del tiempo/película, naufraga en el descubrimiento de la decepción. Su gesto adusto *ya sabe*. Pero no sabe únicamente de los líos de faldas que se exponen en el último tercio de la cinta. Sabe, sobre todo, de las decepciones del tiempo, del ser comida por el tiempo, del, digámoslo claro, *ser tiempo y cuerpo a la vez*.

## 2. Tres tiempos alrededor de un secreto

Y es que, si de algo se nutre el tiempo –y por extensión, *el tiempo del espectador*–, es, por supuesto, de los secretos. De hecho, me atrevería a sugerir que la mirada con la que nos enfrentamos a aquellas películas que realmente son capaces de golpearnos es, muy precisamente, una mirada secreta. Y lo es, al menos, en un sentido doble: secreta en tanto está constituida por los secretos que llevamos dentro. Pero secreta también en tanto miramos *secretamente* esos objetos que pasean por la pantalla –lo que nos permite, va de suyo, poder mirar a esos



Otros que son proyectados con el deseo, el odio o el anhelo con el que la buena educación heredada nos impide mirar a nuestros verdaderos prójimos. Podemos mirar a los cuerpos que flotan en la pantalla y depositar sobre ellos todo el ardor, todo el cansancio, toda la esperanza.

Y es que el *ser tiempo* implica, de alguna manera, *ser secreto(s)*. Y si fuéramos un poco más honestos para con nuestra propia disciplina —el análisis fílmico— podríamos ver claramente cómo lo que hacemos, en el fondo, no es sino jugar a desentrañar los secretos que otros —llámenles narradores implícitos, meganarradores o como ustedes prefieran— han ido hilvanando en sus madejas de imágenes. La hermenéutica comenzó preguntándose por los secretos de Dios y ha ido evolucionando hasta preguntarse por los secretos de los hombres. De ahí que el último tercio de *Tren de sombras* —en el que centraremos nuestro análisis— sea una impresionante reconstrucción de nuestra humilde disciplina: escarbar, descifrar, reconfigurar, hasta finalmente hacer emerger aquello que debería haber permanecido oculto entre los pliegues del texto.

Y es que el análisis fílmico, en sí mismo, quizá no tendría el menor sentido —no digamos ya para acabar constituido en nada menos que *disciplina académica*. ¿A quién le interesaría saber cómo funciona un texto si, de alguna manera, ese texto no fuera *radicalmente importante* o escondiera un *secreto fundamental* que mereciera todo el esfuerzo agotador de contar los planos, numerar las secuencias, mirar, intentar infructuosamente desvelar los significados? A no ser, por supuesto, que el secreto escondido en ese texto fuera, de alguna manera, *nuestro propio secreto*. A no ser que acudiéramos al tiempo del filme para ver qué secreto escondido es el que reverberó en nuestro interior, en nuestro *tiempo del espectador*.

Guerin, con una lucidez aplastante, lo demuestra al contraponer, en cada tercio de la película, tres tiempos. El primero es el tiempo del devenir fílmico, el tiempo en el que ontológicamente las cosas *son* frente a la cámara —no entraremos en nuestra pequeña reflexión en el hecho de que esas imágenes fueran reconstruidas por el propio director para fingir un pasado. Queremos dejarnos engañar e imaginar, como la propia película sugiere, que esas imágenes *realmente* fueron grabadas antes del 8 de noviembre de 1930.

En el primer nivel, decía, alguien se ha molestado en arrancar rasgos de lo real con su cámara. En el segundo nivel, el *ahora*, los cuerpos





están extrañamente irrealizados. Una mirada pasea por las calles del pueblo en el que sucede la acción a mediados de los años noventa y contempla los escaparates, las calles, los transeúntes. Y, finalmente, hay un tercer tiempo en el que acontecen el desvelamiento y la reproducción.

### 3. Cementerios, casas, familias

En 1930, decíamos, ciertas imágenes fueron depositadas sobre celuloide. Todavía no lo sabemos, pero esas imágenes han reposado dulcemente en el aparador de una gran mansión señorial. Dormitan indiferentes y ocultas, oscurecidas. Son imágenes que se anudan en torno a tres operadores básicos: el agua, el tiempo, la familia.

Hay, por ejemplo, un hermosísimo plano en el que resuena la potencia brutal de la escritura de ese tiempo.



El abuelo de la familia, mirando directamente a cámara, le ofrece a su nieto su reloj de bolsillo. La extraordinaria disposición de los elementos significantes no puede sino desplegar, frente a nosotros, un estremecimiento. En primer lugar, se escribe sobre el encuadre el salto establecido entre dos cuerpos estrictamente materiales. En uno de ellos se intuye la presencia concreta de la muerte: sus pasos son inseguros y necesita un bastón para caminar, su piel está poblada de arrugas, sus ojos muestran el cansancio acumulado de todo ese *haber sido*, de todo el *haber mirado*. En el otro cuerpo, la vida es todavía posibilidad misma,



apertura de horizontes, capacidad de descubrimiento. Entre ambos hay un primer relato, la construcción *familiar* que les une mediante el apellido, el origen, la sangre, la raíz. La generación, la identidad, el código genético convertido en palabras que se han legado, transmitido, fantaseado incluso a veces como exclusión de los otros, a veces como inclusión del yo en un tapiz global: lo que *somos*, esto es, el cuerpo que desciende genealógicamente de un pasado remoto —sobre ellos, por cierto, se proyectan las ruinas de un castillo como la sombra fantasmal del pasado agotado, como una de las muchas máscaras que el tiempo deja caer sobre su no-rostro para asustarnos o para advertirnos.

Pero esos dos cuerpos no quedan únicamente retratados por su genealogía, sino que además Guerin entabla entre ambos la existencia de un *legado*. Ese legado es, propiamente, la cesión o el préstamo del reloj como operador textual que marca, como decíamos antes, el conjunto de *ahoras*.

El salto en el vacío —acompañado por el titilar, el parpadeo de los fotogramas sobre la imagen— nos lleva directamente a lo que se perfila como una suerte de suave presente. En el *ahora*, los coches atraviesan parajes distantemente rurales, modestos, casi retratados con una distancia quirúrgica. Y es, por cierto, un tiempo que parece extrañamente deshabitado, lejano, incluso casi diríamos que *vaciado*. Es un tiempo que, como se aprecia en un plano clave, se despliega entre la muerte y el cinematógrafo.



Guerin propone una diagonal ascendente: del cine (escrito en el cartel situado en esa esquina inferior izquierda que reza *Memories de*



*cinemas*) hacia la muerte, colapsada en ese cementerio que ocupa el tercio superior. Y, entre ambos, ese barrendero que amontona las hojas que dan fe del final del verano y el comienzo del otoño. Hay un nacimiento, una cierta decadencia, y una desaparición. El presente es ese tiempo en el que el fantasma de Le Thuit, como reza el subtítulo del film, espera que algo sea desvelado en las imágenes.

El arranque de la cinta era rico en rostros, en gestos, en celebraciones. La familiaridad de los entornos invitaba a la nostalgia, al fantaseo literario, a la exaltación de los amores y las empresas perdidas. En contraposición, las hermosísimas imágenes de la mansión familiar en el presente descubren, paradójicamente, cómo el tiempo *escribe* sobre los objetos. Esas cosas desperdigadas, esas fotografías, esas paredes acariciadas por las luces de los coches nocturnos tienen la belleza del peso y el poso de lo vivido, las marcas de su uso, de su “haber sido”.

El recorrido del fantasma por el interior de su anterior caserón es una suerte de danza al margen del futuro, una aceptación del mismo mediante la negación del tiempo: “El ser futuro, como posibilidad del ser-ahí en cuanto respectivo de cada uno, da tiempo, porque es el tiempo mismo (Heidegger, 1999: 49)”. El fantasma, muy a la contra, tiene todo el tiempo porque está *afuera* del tiempo, y desde allí puede pasarse con comodidad nostálgica por las huellas de su actividad humana, encarnada.

Hermosa paradoja, por cierto: que el fantasma –para el que, en lo concreto, no existe el tiempo– se *encarne* en el aparato cinematográfico, esto es, en la máquina que sella y esculpe el tiempo por antonomasia. Al convertir su mirada en la óptica de la cámara de Guérin –y, por extensión, en la mirada misma del espectador–, se genera un triple proceso de identificación que es, a su vez, el despliegue de tres tiempos: el no-tiempo del espíritu, la construcción del tiempo fílmico y nuestro tiempo-hacia-la-muerte.

Y la liberación del fantasma, por cierto, únicamente puede entenderse a raíz de ese enhebrarse de los tres tiempos mediante la puesta en forma fílmica de la verdad. No deja de ser curioso que en el cine de fantasmas convencional, la maldición de la aparición de turno únicamente pueda despejarse cuando los personajes –y generalmente, mediante un proceso de punto de vista narrativo, también el espectador– acceden a una cierta *verdad* sobre lo ocurrido: el origen del mal, el cementerio oculto bajo la casa, el injusto tormento sucedido *antes*



de este *ahora*. En *Tren de sombras* se recupera esta idea, con la sutil pero necesaria diferencia de que aquí el punto de vista del espectador no se coloca junto a un conjunto de personajes más o menos adolescentes, heroicos o aterrorizados, sino *dentro de su propia mirada*.

Y, por lo demás, no se trata de un fantasma amenazador que acude a cobrarse deudas impagadas. Es un fantasma poético, melancólico, de una terrible dulzura. Un fantasma que se esquina en los espejos y contempla la luz filtrándose entre los árboles. Un fantasma que, en vez de atormentarnos, nos acoge y nos mece suavemente.

#### 4. El tiempo del deseo (desvelamiento y recreación)

El mar está inmóvil. El sol está inmóvil. El tiempo está inmóvil. Únicamente los barcos en sus manos se mueven sobre la pintura helada y sin perspectiva, como una fotografía bidimensional de la historia.

Tomaz Pandur/Darko Lukic/Heiner Müller, *Barroco*

Y, por fin podemos llegar a ello, el tiempo del pasado (tiempo de la familia, cesión de relojes e imágenes) y el tiempo del fantasma (tiempo de la mirada y de la luz) desembocan finalmente en el tiempo del deseo, que es, a su vez, el tiempo de la imagen y el tiempo de la Verdad.

Merece la pena detenerse en algunas de estas resonancias. El tercer tiempo de *Tren de sombras* es, en primer lugar, el tiempo en el que la imagen se reescribe, se *desvela*. El placer del secreto burgués de la carne —la dialéctica sexual de la esclava y el amo, la *señorita* del servicio entregada a los fogosos deleites del *señorito* bien— se desliza como un rayo hacia el espectador, de tal manera que la vieja herencia melodramática se transforma en otra imagen, otro decir/decidir. De un lado, los cuerpos que, para el espectador, *ya saben*. Por ejemplo, la anciana perteneciente al servicio que queda petrificada, melancólica, nostálgica, casi borrada por la propia textura de la luz sobre su piel.



Exquisita lección de Historia: el gesto de la anciana no muestra reprobación ante la aventura de su joven ayudante, sino simplemente el cansancio de quien sabe que la historia/Historia se ha repetido ya incontables veces. El gesto de quien sabe, además, que ha sido definitivamente expulsada de los territorios de la pasión. Como es bien sabido, al cuerpo que ha perdido la esperanza de cualquier otro cuerpo lo único que le queda, definitivamente, es la muerte.

Y, por cierto, esa mujer está reencuadrada detrás de un cristal, de una suerte de dintel, en oposición al cuerpo joven de la criada joven que *goza*.



La anciana, cuyo tiempo es el tiempo de la constatación de todos los fracasos, está esquinada a la izquierda en la composición y su rostro



choca, directamente, *con su propio rostro reflejado en el cristal*. Por el contrario, la joven está perfectamente centrada en el encuadre y su rostro se dirige contra otro cristal: la lente de la cámara de cine que la momifica, la eterniza. También está reencuadrada, pero su distancia —que es, después de todo, la distancia del deseo— la muestra con la lejanía de las imágenes amadas, en un ligero contrapicado, con esa superioridad que siempre desprenden los cuerpos deseados... y *recordados* en el tiempo.

Ahora bien, el tiempo del *deseo* en esta tercera parte de la cinta tiene, a su vez, otras dos características: es un tiempo del *desvelamiento* (queda dicho, un tiempo de la Verdad) para los Otros, y a la vez, un tiempo de la *reconstrucción* del deseo.

#### 4a. Desvelamiento y Verdad

Encaremos el primero. La mesa de montaje *desvela*. Y lo hace, en un sentido que recuerda de rondón a la *aletheia* heideggeriana (1995), poniendo delante de nosotros lo que *es*, esto es, reorganizando los materiales estéticos para que podamos acceder a la Verdad. Merece la pena intentar realizar la siguiente conexión: la primera parte de la cinta está *ofrecida* mediante una disposición lineal, cronológica: los materiales —incluso pese a estar *editados*, pese a haber sido *montados*, tal y como demuestra la presencia de esos intertítulos que se cruzan entre los diferentes fragmentos— guardan una razonable disposición cronológica que podemos seguir por la disposición de la luz y la lógica narrativa de los acontecimientos. Comienzan con el primer plano de unas flores dispuestas en el jardín familiar y terminan con esa barca que flota junto al lago y que servirá, finalmente, para la escapada del fantasma.





Es cierto que a veces se intuye la presencia de otras imágenes —especialmente, después de esa suerte de plano de cierre—, pero de manera general la cinta transcurre en este primer tercio con la apariencia lineal y tranquilizadora con la que nos hemos acostumbrado a pensar el tiempo.

Ahora bien, sabemos que, en sentido estricto, de nada serviría mirar esas imágenes para acceder a la Verdad que encierran —a la verdad del fantasma, y por extensión, la del deseo. Es necesario —como por lo demás ocurre con nuestra experiencia del mundo— reorganizarlas, cambiar su forma, incluso *actualizarlas*. Para que se pueda desvelar, para que se pueda saber aquello que *es*, es necesario que el artista modifique o que el analista fílmico opere sobre su materialidad.

El tercer gran fragmento de *Tren de sombras* es un salto en el que el montaje se convierte, literalmente, en memoria. Y por tanto, en Verdad. Nos arroja al terreno de la *temporeidad* y nos planteamos una especie de danza entre las imágenes/recuerdo. La recepción del texto fílmico, en eso que al principio del artículo llamábamos el *tiempo del espectador*, no ocurre de manera lineal. No puede hacerlo, además, en tanto que nuestra propia experiencia de lo temporal está muy lejos de ser lineal. De hecho, lo que Guerin logra de manera absolutamente admirable es, por el contrario, demostrar cómo el cine abre una lógica temporal de interminables capas en las que el contenido de las imágenes se enhebra, de alguna manera, con el tiempo del espectador. De hecho, podríamos llegar más lejos y pensar en cómo el cine —que en sí mismo tiene innumerables capas de tiempo mismo, que tiene su propia memoria y que quizá no es más que *tiempo* y *luz* disponiéndose en torno a un juego de ausencias y deseos—, es un arte definitivo, impresionante, asombroso, en la manera en la que habla de lo que *somos*.

Pero vamos a poner algunos ejemplos concretos que puedan aclarar la sugerencia teórica que planteábamos. En el tercer tercio de la cinta, Guerin ofrece, en primer lugar, una estrategia de *ensamblaje* o *diálogo* de imágenes de indudable potencia mediante la propia naturaleza del plano. No se trata únicamente, como ya han indicado desde perspectivas opuestas Gómez Tarín (2004: 13) y Belén Vidal (2015), de que dicha estrategia remita directamente al efecto Kuleshov.



Ciertamente, entre los dos campos de la imagen seccionada, somos capaces de establecer una cierta lectura significativa gracias al uso del montaje. El gesto de la tardoadolescente exige respuestas, o quizá intenta sondear razones, o puede que simplemente se limite a enarbolar una tristeza ante la presencia del pequeño secreto de alcoba. Por otra parte, el cuerpo masculino “observado” mediante el montaje se resiente, se tapa el rostro con un sombrero como si quisiera impedir ser contemplado, se avergüenza, o sonríe pícaramente. Sus gestos son a su vez los del que se excusa y los del que se defiende.

Sabemos que ambas miradas pertenecen a tiempos narrativos distintos, y que es precisamente su colisión la que hace que emerja la Verdad sobre las relaciones entre ambos. Guerin nos descubre que la naturaleza de lo acontecido, lo verdaderamente sentido y experimentado en esas bobinas de celuloide olvidadas, no es lo que *proclaman* sus imágenes, sino antes bien, lo que se ha depositado, sedimentado, en sus márgenes. Dicho todavía con mayor brutalidad, en la primera parte de la cinta se genera una especie de conexión entre lo que podríamos llamar el “enunciado” y la “Verdad” que se corresponde, hasta cierto punto, con los mecanismos habituales del razonar lógico y metódico: hilvanamos el relato a partir de lo que vemos, y le damos un cierto estatuto de verdad a esas imágenes precisamente por la idea lógica de la *validez*. Esto tiene todavía más importancia en tanto el trazo de Guerin se maquilla de documental, historiográfico: es como si pudiéramos afirmar, con Lotze, que eso es *real* porque *ha ocurrido* (Heidegger, 2004: 67).





Sin embargo, *lo que ha ocurrido*, lo que es Verdad, es aquello que el montaje —negando, matizando, ampliando los enunciados fílmicos iniciales— *desvela* en la tercera parte. Y, al hacerlo, incorpora también al espectador a la ecuación.



Lo que nos lleva, directamente, al segundo “tiempo” propuesto en esta tercera parte: el de la *reconstrucción* del deseo.

#### 4b. Reconstrucción

Hay algo en el gesto de Guerin de *reconstruir* el propio material historiográfico, en 35 milímetros y en pleno color, que es a la vez hermoso e inquietante. Una auténtica apuesta en términos de escritura. Algo que gira, entre otros muchos matices, en torno al tiempo y el rostro. Por ejemplo, en esta tercera parte del metraje, la mano invisible que maneja la moviola recurre una y otra vez al escrutinio casi obsesivo del rostro de la tardoadolescente.





Vuelve a sus facciones, intenta desentrañar el misterio de su tristeza o su melancolía, amplía el celuloide hasta lo físicamente imposible para abismarse en el enigma de ese rostro. Observamos escisiones de tiempo posándose sobre sus labios: una sonrisa cómplice, una caída de ojos, un gesto de aprehensión o incluso de indignación. Es la vida misma fluyendo a partir de la obsesión por el rostro femenino y la manera en la que es delimitado por la luz cinematográfica –pero también, no lo olvidemos, erosionado y herido por las rascaduras y veladuras del tiempo.

En oposición, minutos después, vemos a esa misma tardoadolescente *re-construida*, convertida en actriz, en maniquí, en tramoya explicativa del descubrimiento de los trapos sucios altoburgueses.



Ese segundo rostro aparece directamente iluminado y filmado a la medida de un cierto Hollywood. La iluminación cenital sobre su pelo, las sombras perfectamente dibujadas en la escisión de su rostro, el verde correctamente desenfocado que genera una textura a su espalda. Entre los dos encuadres, de manera brutal, se genera una profunda dialéctica en los parámetros en los que recordamos y experimentamos el deseo.





Pero vayamos todavía más despacio. El cuerpo de la segunda tardoadolescente, la ficcional, la que es convertida en narración/recreación cinematográfica evidente, es un cuerpo en el que no cabe deseo alguno. Se sitúa, como una suerte de figura imaginaria en un escenario prefijado, congelada y estática sobre su bicicleta. Mira fijamente a cámara, y sin embargo, sabemos que su rostro *no es el rostro correcto*. Es decir, que algo se ha perdido en la *traducción* del rostro deseado, buscado, al rostro *reconstruido, mostrado*.

Interesante lección de ética audiovisual, por cierto. Sobre el rostro reconstruido podemos observar, en efecto, el paso de un cierto tiempo: el viento mueve sus cabellos, la luz tiembla levemente, su mano no permanece inmóvil al fingir el saludo. Es un tiempo *falso*, entendido como un tiempo que no puede hacerse cargo de la esencia misma del desgarró, de aquel acontecimiento, aquel dolor irrepitible que fue puesto frente a la cámara en las grabaciones hipotéticamente originales de Le Thuit.

Si se realiza desde los postulados exclusivamente modernos del tiempo y del *flujo de la vida* (Bazin, 2001; Kracauer, 1989), la lectura de la secuencia puede dar lugar a ciertos equívocos teóricos que reducirían su problemática a una especie de esquema maniqueo del “buen tiempo ético cinematográfico” (el tiempo “documental”, el tiempo en el que el autor “no interviene”) frente al “mal tiempo ético cinematográfico” (el tiempo “mentiroso” en el que la fuerza del momento irrepitible ha sido trocada en simulacro). Sin embargo, el último y muy estimulante libro de Jacques Aumont ha superado, de manera notable, este tipo de trampas teóricas: “La vieja disputa relativa al realismo innato de la imagen fílmica no tiene otro sentido ni otro alcance: siempre se trata de saber a qué distancia de la realidad nos situamos y de qué medios disponemos para saberlo” (2016: 26). Guérin se ha alejado voluntariamente de la imagen aparentemente realista para momificarla, para observar casi cómo se pudre, se entristece, se atora allí donde precisamente debía servir como una especie de prueba para la revelación.

El truco de magia es, en cierto sentido, una triste mueca de lo *temporal*: el cine otorga velocidad, apariencia de tiempo, simulación. El abismo entre cada uno de los 24 fotogramas rodados en 35 milímetros por Guérin para intentar “reconstruir” y “clarificar” las escenas en las que se desvela el deseo es, seamos brutales, una guillotina en la que se invita al espectador a descansar su cuello.



Y es que, volviendo a la problemática del *tiempo del espectador* con la que empezamos a pensar esta película, la manera en la que Guerin re-construye aquel pasado no es sino una mueca, un gesto bellamente inútil sobre cómo el cine re-construye el pasado de nuestro propio deseo.

## 5. La estación a la que nunca llega un *Tren de sombras*

*Pero el horrible tren ha ido parando/en tantas estaciones diferentes,/ que ella no sabe con exactitud ni cómo se llamaban,/ni los sitios,/ni las épocas.*

Dámaso Alonso, *Mujer con alcuza*.

Ciertamente, con la ecuación que va del tren al cinematógrafo se abrió una nueva dimensión del tiempo. Un tiempo hacia la técnica, fascinado por la velocidad, un tiempo cada vez más raudo marcado por el Ahora que sirvió como telón de fondo para la pesadilla de aquellos que veían como la promesa de *otro tiempo*—de un *otro habitar*— se deshacía como la arena de los relojes entre sus dedos:

Cuando se haya conquistado técnicamente y explotado económicamente hasta el último rincón del planeta, cuando cualquier acontecimiento en cualquier lugar se haya vuelto accesible con la rapidez que se desee, cuando se pueda “asistir” simultáneamente a un atentado contra un rey de Francia y a un concierto sinfónico en Tokio, cuando el tiempo ya sólo equivalga a velocidad, instantaneidad (...) se extenderá la pregunta: ¿Para qué? ¿Hacia dónde? ¿Y luego qué? (Heidegger, 2001: 42-43).

El *tren en sombras* remite tanto a la pesadilla de Heidegger como al Luis Cernuda que, según cuenta la leyenda literaria, tuvo una suerte de epifanía en un vagón de tren nocturno que dio lugar a su *Remordimiento en traje de noche*: “Es el tiempo pasado, y sus alas ahora/entre la sombra encuentran una pálida fuerza”.

¿Para qué? ¿Hacia dónde? ¿Y luego qué? Las tres preguntas más portentosas que puede soportar el pensamiento quedan atravesadas



de alguna manera en esa fabulosa secuencia en la que la familia, de espaldas a la cámara, contempla cómo un tren atraviesa el encuadre, despidiéndose.



Los cuerpos se disponen horizontalmente, pero es la *temporalidad* de la línea familiar la que realmente sirve como medición del espacio fílmico. Es la conjunción de cuerpos, situados en los dos tercios inferiores del encuadre, la que crea esa extraña impresión compositiva: la línea de los seres humanos se desliza sinuosamente, con los más pequeños en el centro compositivo; sin ser estrictamente recta, parece tener un *sentido*.

En el fondo —delimitado por la profundidad del encuadre, pero también por esa impresión de ser como una bestia horizontal que se deslizara por un paisaje al que excita y al mismo tiempo amenaza con arrasar definitivamente—, se desliza un tren escupiendo humo. El horizonte del encuadre es el horizonte mismo del tiempo, la escritura de la muerte (cinematográfica), el final del sentido, o quizá, el sentido del tiempo mismo —“La proyección de un sentido del ser en general se puede llevar a cabo en el horizonte del tiempo” (Heidegger, 2009: 251).

El tren es la metáfora de aquello que todavía-puede-ser-recorrido, aquello que acorta la distancia y nos permite *ahorrar* tiempo. La sombra es, precisamente, la ausencia de tiempo mismo, su agotamiento, el gesto de cerrar los ojos y quedar definitivamente expulsado de su reino. Entre ambas cosas, entre el tren y la sombra, se proyecta el *movimiento*, que era eso por lo que comenzábamos el texto, aquello



que Bergson no supo pensar al hilo del cine pero que Guerin, de alguna manera, clausuró y consagró suavemente en ese hermosísimo conjunto de planos en los que un hombre finge correr tras ese tren que se desliza en diferentes direcciones.

El tiempo no es esa línea recta, ni ese conjunto de *ahoras*. Lo despedimos, lo hilvanamos en la ilusión de la familia o del sentido. El tiempo captura el gesto del amor, el del deseo, el del cine mismo. Cada vuelta de manivela del antiguo operador de cámara –cada clic del montador en el sistema de edición contemporáneo– otorgaba la impresión de sellar, esculpir tarkovskianamente, controlar el tiempo.

Pero el tiempo, en tanto tren, en tanto horizonte, en tanto sombra, también desaparece.

## Bibliografía

- AUMONT, Jaques, *Límites de la ficción. Consideraciones actuales sobre el estado del cine*, Santander: Shangrila, 2016.
- BAZIN, André, *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp, 2001.
- BERGSON, Henri, *La evolución creadora*, Madrid: Espasa Calpe, 1985.
- DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós, 1989.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, "Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad", *El Documental, Carcoma de la ficción*, Granada: AEHC, 2004, pp.63-70.
- HEIDEGGER, M., *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza, 1995.
- HEIDEGGER, M., *El concepto de tiempo*, Madrid: Trotta, 1999.
- HEIDEGGER, M., *Introducción a la metafísica*, Barcelona: Gedisa, 2001.
- HEIDEGGER, M., *Lógica: La pregunta por la verdad*, Madrid: Alianza, 2004.
- HEIDEGGER, M., *Ser y tiempo*, Madrid: Trotta, 2009.
- KRACAUER, Sigfried, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós, 1989.
- PARDO, José Luis, *El cuerpo sin órganos: presentación de Gilles Deleuze*, Valencia: Pre-Textos, 2011.
- VIDAL, Belén, "The cinephilic citation in the essay films by José Luis Guerin and Isaki Lacuesta", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2015, pp.1-21.

